
Variantes iconográficas nas representações antonianas

Iconographic variations in Antonian representations

D. Carlos A. Moreira Azevedo



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/332>

DOI: 10.4000/cultura.332

ISSN: 2183-2021

Editora

CHAM — Centro de Humanidades

Edição impressa

Data de publicação: 1 junho 2010

Paginação: 41-55

ISSN: 0870-4546

Refêrencia eletrónica

D. Carlos A. Moreira Azevedo, « Variantes iconográficas nas representações antonianas », *Cultura* [Online], Vol. 27 | 2010, posto online no dia 28 maio 2013, consultado a 10 dezembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/332> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cultura.332>

© CHAM — Centro de Humanidades / Centre for the Humanities

Variantes iconográficas nas representações antonianas

D. Carlos A. Moreira Azevedo*

A quantidade de prodígios que Santo António executou já em vida atesta a fama e motiva o culto. Os milagres de Santo António situam-se em diferentes vertentes. Atribuem-se-lhe exorcismos, curas várias, ressurreições, levar uma criança a tomar a defesa da mãe... Os mais duradouros na fama assumiram, na arte, representações que os imortalizaram. Deixamos para outra ocasião o tratamento dos ciclos iconográficos antonianos como o famoso Sermão aos peixes, o Milagre eucarístico ou da mula, ou o episódio de Santo António a livrar o pai da forca. Grande parte destes episódios não resiste à crítica histórica moderna, porque a sua origem é tardia nas fontes. Aparecem pela primeira vez na legenda *Rigaldina* e particularmente no *Liber miraculorum* (c. 1370). Outros faltam nas biografias mais antigas¹. A corrente do maravilhoso, a fabulação fantástica traçam, a seu modo, a real magia de uma vida, que saltou para o mito e alimenta com força expressiva as narrações, as pinturas, as esculturas.²

As primeiras imagens italianas, que datam do século XIII, mostram o santo sem atributos específicos. Começam os artistas a recorrer a atributos já comuns a outros santos, como o fogo e o bordão, que copiam de Santo Antão; o ramo de açucenas que retiram a São Bernardino de Siena, canonizado em 1450. O seu primeiro atributo parece ser a cruz. É este

* Escola das Artes / Universidade Católica Portuguesa .

¹ Quanto aos milagres realizados depois da morte, há um inquérito rigoroso do bispo de Pádua, promovido a pedido do Papa Gregório IX. No relatório apresentado ao Papa são elencadas dezanove curas: cinco de paralíticos, sete de cegos, três de surdos, dois epiléticos, três de corcundas, dois de altas febres, duas ressurreições. A *Assídua* considera que se registam apenas os mais conhecidos. Logo no dia da transladação do corpo de Santo António muitos sentiram a cura das suas enfermidades.

² Entre o ciclo mais completo talvez seja o de André Gonçalves, para o Convento da Madre de Deus, Capela de Santo António, década de 1750: *S. António soluciona uma disputa*; *S. António cura o pé do rapaz arrependido*; *Milagre da mula*; *cena familiar com S. António*; *o parto milagroso*; *S. António ressuscita um morto*; *a conversão das meretrizes*; *Visão de S. António*; *Aparição do Menino Jesus a S. António*; *Ressurreição de um jovem numa carroça*; *Pregação de S. António aos peixes*; *S. António cura uma criança*; *S. António cura um possesso*; *S. António converte um burguês*. No tecto: *S. António em oração*; *S. António converte um cavaleiro*; *S. António em estudo*; *Aparição de S. Francisco a S. António*; *S. António recebe a bênção*; *Comunicação do Espírito a um frade*; *Pregação diante de um bispo*; *Pregação com aparição de S. Francisco*; *Transporte do corpo de S. António*; *S. António é arrebatado ao céu* (Cf. MACHADO, José Alberto Gomes – André Gonçalves *pintura do Barroco português*. Lisboa: Ed. Estampa, 1995, pp. 223-225).

percurso que vamos percorrer. Iniciemos pela figura e suas vestes, antes de avançarmos para a caracterização dos seus atributos.

1. A figura de Santo António, suas vestes

A esmagadora maioria das esculturas de temática antoniana apresenta o Santo como franciscano. São raras as imagens de Santo António revestido de Menino de Coro ou Cónego Regrante de Santo Agostinho.

1.1. Menino de Coro

No caso do Menino de Coro, Santo António aparece vestido com túnica vermelha e roquete, numa alusão clara ao passo hagiográfico do milagre da cruz, nas escadas do coro da Sé de Lisboa. A ausência da murça distingue da contaminação, também sucedida, com as vestes dos cónegos seculares. Na Diocese do Porto existem dois exemplares de escultura: no Museu do Cabido³ e na Igreja do Colégio de São Lourenço ou Grilos⁴, trabalhos oitocentistas. Em ambos Santo António tem sobrepeliz (e não roquete) por cima da túnica. Em Grijó⁵ existem, também com esta temática, duas pinturas, aparecendo o Santo com roquete.

1.2. Cónego regrante de Santa Cruz

No que diz respeito à iconografia crúzia, Santo António veste quase sempre túnica branca, sobrepeliz de linho, redonda e ampla, que pode ser, no máximo, até aos joelhos, e murça preta, apertada apenas por um botão. Como notou Nogueira Gonçalves, há interpretações erradas nesta veste⁶. Estas figurações têm sempre relação com antigos mosteiros crúzios e deixam de ser executadas com a extinção das Ordens Religiosas, ocorrida em 1834⁷.

³ AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Roteiro do culto antoniano na Diocese do Porto*. Porto: Fundação Manuel Leão, 1996, p. 54.

⁴ *Ibidem* p. 53.

⁵ *Ibidem*, pp. 300-301.

⁶ Cf. GONÇALVES, A. Nogueira – Certos aspectos do hábito dos cónegos regrantes da Congregação de Santa Cruz. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 24 (1961) 328-337. Ver, também, MARQUES, José – *Figurino crúzio visto da segunda metade do século XVIII*. In I CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO. *Actas*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, vol. 1, pp. 531-548.

⁷ Os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, na diocese do Porto, tiveram os seguintes mosteiros: São Salvador de Lordelo (Paredes), Santa Eulália de Vandoma (Paredes), São Vicente de Tougues (Vila do Conde), São Salvador de Tabuado (Marco de Canaveses). São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira) foi extinto e unido à Catedral do Porto. Santo André de Ancede (Baião), até 1559, e São Martinho de Mancelos (Amarante) foram entregues à Ordem dos dominicanos. Em 1770 foram extintos São Salvador de Grijó (Vila Nova de Gaia), Vila

1. Santo António Menino do coro. Porto, Museu do Cabido, século XIX. *Roteiro*, p. 53.

2. Santo António cônego regrante de Santo Agostinho, Moreira da Maia, Igreja Matriz, século XVII. *Roteiro*, p. 148.



1.3. Franciscano

A adesão do cônego regrante ao movimento mendicante franciscano, animado pela passagem das relíquias dos mártires de Marrocos por Coimbra, irá provocar a difusão iconográfica de António de Lisboa como franciscano. Assim aparece vestido na grande parte das representações. Começemos por observar um caso fora do comum. Vasco Fernandes, no painel da direita do tríptico Cook do MNAA (inv. 1868), de ca. 1520, representa a figura do franciscano português, tratado de forma original. Usa um capelo a cobrir a cabeça, escondendo a habitual tonsura. Segura o bordão, em evidente contaminação com Santo Antão. A posição das mãos, com o indicador da mão direita apoiando-se no polegar da esquerda, revela enumeração, gesto da argumentação escolástica.⁸ Gesto adequado para representar a cena do sermão aos peixes. Semelhante gesto aparece em colecção particular do Caramulo (ca. 1515-1520)⁹.

Boa do Bispo (Marco de Canaveses) e São Martinho de Caramos (Felgueiras), onde até 1834, no entanto, continuam a assegurar como pároco um monge. Permaneceram, até à extinção das Ordens, Santo Agostinho da Serra do Pilar (Vila Nova de Gaia), Santo Estêvão de Vilela (Paredes) e São Miguel de Vilarinho (Santo Tirso).

⁸ *GRÃO Vasco e a pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: Com. Nac. para as Com. dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp. 148-149.

⁹ *Ibidem* pp. 145-147.



3. Santo António como doutor da Universidade de Coimbra. Lamego. *Cristo fonte de esperança*, n. 377, pp. 520-521.

4. Santo António, volante do tríptico da Igreja Matriz de Ancede – Baião. Escola flamenga, primeiro quartel do século XVI. *Roteiro*, p. 95.

Quanto às vestes franciscanas, há uma evolução. Até ao século XVII o hábito não tem manto. Na centúria seguinte divulga-se o uso do manto, perdurando até à actualidade. Por séculos, a tendência é continuamente decrescente. O manto faz o pleno no século XVIII e vai decaindo. Outro adereço das vestes é o capucho. Considerou-se o capucho como “erguido” sempre que se encontrava saliente. No século XVII cerca de 90% das obras produzidas têm o capucho erguido¹⁰. Nos séculos XVIII e XIX desce o número de casos.

Caso único conhecido é a escultura do século XVIII, que representa o franciscano com o adereço de Doutor, à maneira da Universidade de Coimbra. Conserva-se na igreja de São Francisco, em Lamego. O que seria declarado *Doctor evangelicus* (1946) mostra uma interpretação plástica original, mas profundamente significativa do seu serviço à Ordem franciscana e à Igreja.¹¹

Ainda como adereço da veste, acrescenta-se o rosário, presente em algumas esculturas. Se olharmos para o peso deste adereço só na produção do século XX, aquele número sobe.

¹⁰ Esta percentagem corresponde ao inventário das 477 paróquias da Diocese do Porto, que consideramos sondagem representativa e serve de base fundamental a esta apresentação.

¹¹ Cf. CRISTO fonte de esperança. Porto: Diocese do Porto, 2000, pp. 520-521, n. 377.

Numa água-forte de Klauber, do século XVIII, aparece Santo António a indicar a potência do Rosário¹². As gravuras de finais do século XIX ajudaram a vulgarizar este elemento¹³.

Antes de nos determos na análise dos atributos, olhemos uma representação onde António aparece excepcionalmente como envelhecido. Trata-se de um tríptico do primeiro quartel do século XVI, de escola flamenga, conservado na Igreja Matriz de Ancede¹⁴, procedente da vizinha paróquia de São Bartolomeu de Campelo. O painel central é ocupado por São Bartolomeu; Santo André está na aba esquerda e Santo António na aba direita. O reverso dos volantes tem pintada a Anunciação.¹⁵

O painel de Santo António representa-o de pé, voltado três quartos para a esquerda, com auréola e de vestes franciscanas. Olha para a imagem do crucifixo de haste longa, sustentado pela mão direita. Com a esquerda segura um livro encadernado sobre o qual está sentado o Menino Jesus, que se agarra ao cordão do Santo. A paisagem do fundo é composta por arvoredos e altos penhascos. Aparecem vultos à direita. Na parte inferior pintam-se ervas e calhaus.

Luís Reis-Santos não poupa as palavras para enaltecer a qualidade notável desta pintura: “Elevado mérito artístico, a harmonia da composição e da cor, o vigor do desenho, a consistência da modelação, a sobriedade e a beleza do estilo, o poder de penetração psicológica e de caracterização moral”¹⁶. Tentando entrar nesta atitude interior transmitida pelo pintor, diz, com eloquência, o estudioso acerca do Santo representado nos nossos painéis quinhentistas: “dir-se-á que fala no grande políptico de S. Francisco de Évora; medita, reza, lê, evangeliza no tríptico de Vasco Fernandes; nas tábuas do Mestre da Lourinhã, de Frei Carlos e de Gregório Lopes, [...] etc.; exprime vida interior, sofrimento e fé, numa das nossas mais belas imagens do grande Santo português pintadas na primeira metade do século XVI: a da aba direita do tríptico da Igreja do Convento de Ansêde”¹⁷.

Com espírito franciscano, António sente-se irmão do corpo e da dor do Cristo que contempla. Adora aqueles braços feridos, aqueles pés doridos, aquele rosto desfigurado, e vê

¹² Cf. GIEBEN, Servus – Stampe ed incisioni antoniane nel Museo Francescano (Istituto Storico Cappucini, Roma). *Il Santo*. 19 (1979) 667-680.

¹³ Cf. BRITO, Fernando Thomaz de – *Vida e milagres de Santo António*. Lisboa 1894.

¹⁴ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, pp. 94-95.

¹⁵ A obra foi restaurada pelo Mestre Fernando Mardel, em 1940, depois da sua “descoberta” por Luís Reis-Santos. Integrou a exposição de “*Os primitivos portugueses (1450-1550)*”: O Convento crúzio, fundado em 1107, no lugar do Ermedo, e mudado em 1160 para o sítio actual, tinha direito de apresentação do pároco de Campelo, que era Arcediago. Assim se compreende como o tríptico feito para Campelo tenha ido para Ancede. Em 1559 o Convento passou para a posse dos dominicanos, que reedificaram a igreja actual.

¹⁶ REIS-SANTOS, Luís – *O antigo retábulo da Igreja de Campelo*. In IDEM – *Estudos de pintura antiga*. Lisboa 1943, p. 132.

¹⁷ IDEM – *Santo António na pintura portuguesa do século XVI*. [s.l.]: Ed. Ática, 1945, pp. 6-7.

ali os gemidos de todas as criaturas, as lutas da humanidade, as solidões daquele coração aberto. A ternura e encanto da infância, que dá carne à novidade de todos os começos, está ali no Jesus pequenino, posto sobre a Palavra criadora e redentora. É uma faceta da vida, antes meditada. Agora, fita o amor crucificado que entristece, como aparente fim, essa humanidade ferida, na qual se revela o amor primeiro, dado até ao fim. Do Menino de Nazaré, pobre e nu, ao Cristo do Calvário, despojado, não há diferença de amor. Santo António como que colhe a sabedoria da cruz para a semear no vigor da pregação.

2. Atributos das representações antonianas

Dos muitos frescos que as igrejas medievais mostravam restam-nos poucos testemunhos. Na Igreja de São João Baptista de Gatão¹⁸, trabalho dos séculos XV-XVI, distinguem-se os atributos de Santo António: açucena na mão esquerda; Menino Jesus na direita, sobre um livro fechado. O Menino já ostenta o globo do mundo, encimado por uma cruz¹⁹. Tentemos perceber a evolução e o sentido da escolha dos elementos identificadores da figura antoniana.

2.1. A cruz

As primeiras representações portuguesas datam do século XV e mostram António com a cruz. É o caso do painel do Museu da Sé de Évora, São Francisco e Santo António com a cruz. Ainda do século XV é o Santo António da série dos quatro santos da oficina de Nuno Gonçalves. Duvidou-se se seria São Francisco ou Santo António, mas segundo Markl não há dúvida.²⁰ A ausência de estigmas e a presença da cruz indicam que estamos perante o nosso santo.

Dos inícios do século XVI (entre 1503 e 1508) é a série franciscana de Francisco Henriques para o retábulo de São Francisco de Évora com a representação de São Bernardino de Siena e Santo António. Apresenta aqui o livro e o crucifixo.

O Mestre da Lourinhã mostra, no painel de Santo António do Santuário do Cabo Espichel (primeiro quartel do século XVI), a figura do franciscano com a cruz na direita e o livro aberto na esquerda.²¹

A cruz refere-se à Paixão e Morte e sublinha a salvação do mundo, operada pela sua vida entregue. A cruz nas mãos de António alude à vontade de querer seguir Cristo pobre e crucificado.

¹⁸ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, p. 75.

¹⁹ Cf. LACERDA, Aarão de – Os frescos da Igreja de Gatão: nótula. *Prisma*. 4 (1937) 255-258.

²⁰ Cf. MARKL – Santo António, p. 39, fig. p. 92.

²¹ Cf. BATORÉO, Manuel – *Pintura portuguesa do Renascimento: o Mestre da Lourinhã*. Lisboa; Caleidoscópio, 2004, pp.101-102, fig. 43.

2.2. O Menino Jesus

O Menino Jesus, ainda mais que o livro, é, desde o século XV, o atributo preferido da iconografia antoniana. Os primeiros exemplos que se conhecem são da primeira metade do século XV. A tardia introdução do Menino Jesus na iconografia antoniana tem uma razão óbvia. A fonte hagiográfica que serviu de base à sua representação é o *Liber miraculorum*, escrito por Arnaldo de Serrano entre 1369 e 1374. Esta obra ofereceu largo manancial para os artistas que dela fazem uso frequente, a partir do século XV. Neste domínio, é bem conhecida a obra de Lorenzo San Severino, de 1496. Das sessenta e cinco narrações do *Liber miraculorum*, vinte e quatro são material inédito, relativamente às legendas anteriores²². A *Aparição do Menino* a Santo António é uma história acolhida com sucesso na tradição iconográfica até aos nossos dias e muito preferida na idade barroca. Mas que narra a legenda? Acolhido por um benfazejo hospedeiro, numa das suas viagens por França ou Itália, foi o Santo visto pelo anfitrião, numa certa noite, a receber a visita de belíssimo infante. Tratava-se do Menino Jesus que descia do céu sobre um livro e passava aos braços do Santo. Tudo isto viu o burguês, por uma porta entreaberta. Prometeu guardar segredo. Assim fez até que António morreu. Em virtude deste “milagre”, entra o Menino Jesus na iconografia.

O Menino começa por aparecer sobre o peito do Santo nalguns exemplares medievais, como é o caso da encantadora escultura de Meinedo²³, recentemente descoberta. O vigor do dedo indicador do Santo ganha a centralidade da obra.

É assim que surge o Menino em painel do primeiro quartel do século XVI, com *São Francisco e Santo António em oração*, existente no MNAA e proveniente do Mosteiro da Madre de Deus.²⁴ O Mestre da Lourinhã representa os santos ajoelhados à margem de um rio, que corre em fundo, e vestidos de burel castanho atado com cordão. No peito de Santo António está pintado um Jesus Menino, rodeado por auréola.



5. Santo António.
Escultura de Meinedo,
pedra anca, séculos
XV-XVI. *Roteiro*, p. 138.

²² Cf. TORRES BALLESTRERO, Nuria – *San Antonio y el Niño en el arte de fines del gotico hispano*. In CONGRESSO INTERNACIONAL “PENSAMENTO E TESTEMUNHO”, vol. 2, p. 1297.

²³ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, pp. 144-145.

²⁴ Cf. BATORÉO, Manuel – *Pintura portuguesa do Renascimento: o Mestre da Lourinhã*. Lisboa; Caleidoscópio, 2004, pp. 128-135.

Para sublinhar a ideia de visão, o Menino é, por vezes, rodeado por raios em forma oval, que podem ser dourados, a sublinhar luz e divindade, ou roxos, a aludir à paixão. A arte barroca representou esta aparição como contemplação estática. O Menino, porém, perde a frieza de um atributo simbólico e adquire sentimentos evidenciados em gestos.

Muito original é a pintura do século XVI, proveniente do Convento de Jesus de Setúbal e no MNAA (inv.1966): *Santo António e o Menino e Vanitas*. De autor provavelmente luso-flamengo, mostra no reverso um *memento mori*, a caveira num nicho. A figura de António pretende ser um retrato. No cimo do livro fechado o menino, de pé, segura a cruz na esquerda.²⁵

Há uma espiritualidade veiculada nesta associação do Menino Jesus, bem testemunhada nos sermões de Santo António. Os franciscanos meditaram sobre a humanidade de Jesus e valorizaram a devoção ao Menino com a promoção do presépio. O atributo antoniano harmonizava-se com esta linha espiritual e servia a causa da sua difusão, motivando a visualização de um amor ao Menino, ensinado na pregação popular. Há um poder evocador da inocência, candura, humildade, pureza, amor pela humanidade, patentes na vida de Cristo.

Na pintura portuguesa os primeiros testemunhos são da segunda metade do século XVI, na pintura de São Martinho de Sintra, onde o Menino está sobre o livro, abraçado ao pescoço de Santo António que ostenta a cruz. Em painel do Museu de Setúbal, da Igreja de Jesus, Santo António está ladeado por São Boaventura e São Bernardino de Siena. António segura o livro sobre o qual se vê o Menino de pé com a cruz, ao jeito do Cristo ressuscitado.²⁶

O atributo do Menino na escultura antoniana é quase omnipresente. Na esmagadora maioria aparece do lado esquerdo. A posição mais frequente é do Menino sentado sobre o livro. Aparece, contudo, de pé e ao colo, em imaginativas poses.

Em painel atribuído a Frei Carlos, do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 64), Jesus Menino aparece a brincar com os livros que estão no genuflexório onde Santo António se ajoelha.²⁷ As mãos do Menino tanto aparecem a segurar atributos²⁸, como em gesto de falar; sobre o peito ou em posição de equilíbrio, mostrando o Menino a segurar-se ao capucho ou ao manto do Santo. São raros, mas também se encontram, casos do Menino a

²⁵ *O SANTO do Menino*, catálogo n.20.

²⁶ Semelhante tema ocorre em painel do Museu Regional Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco. Nesta obra Santo António senta-se numa espécie de escabelo sob dossel adamasado.

²⁷ Deve ser visto como possível volante de um tríptico a que pertenceria a estigmatização de São Francisco do mesmo museu (inv. 276). Cf. MARKL, Dagoberto L. – Santo António uma complexidade iconográfica. In *O SANTO do Menino Jesus. Santo António Arte e História*. Lisboa, 1996, pp. 37-45.

²⁸ Os atributos do Menino são muito diversificados, segundo a amostragem da diocese do Porto: globo do mundo (163), livro (72), açucena (25), pão (23), a que se junta o cesto do pão (4), coração (22), cruz (8), pomba (2), porquinho (1). O globo do mundo demonstra o seu poder salvador sobre a terra e a missão redentora da humanidade.

brincar com o cordão do Santo²⁹. Outra versão a ter em conta é a que apresenta o Menino vestido, preferido no século XX.

O livro passa de atributo da figura de Santo António para as mãos do Menino, em número mais significativo, a partir do século XIX.³⁰ O pão entra em jogo com a figura do Menino na imaginária barroca. O atributo do coração surge nas mãos do Menino já nos finais do século XVII, faz o pleno no século XIX e praticamente desaparece no século XX.

2.3. Livro

O livro é atributo antigo e mais usado. Aparece geralmente na mão esquerda, ora aberto, ora fechado. O livro era usado habitualmente nas representações dos Apóstolos, dos Doutores e dos Bispos, como depositários da doutrina evangélica. Assim se queria sublinhar, em Santo António, a qualidade de apóstolo da Boa Nova e de “Arca do Testamento”. Patenteava o escritor, o sábio. Quem viveu o Evangelho como “regra e forma de vida” e o anunciou fielmente é natural que segure o livro no átrio das suas mãos. Junto se coloca, frequentemente, o Evangelho vivo: o Menino Deus em pessoa nos braços do Santo. A imagem de Jesus, grande amor da vida de António de Lisboa, não decaiu nos seus lábios e não caiu dos seus braços.³¹

2.4. Açucena

A açucena forma parte do escudo de armas, da identidade de Santo António, do seu estilo de vida. É símbolo de pureza, de esplendor da carne ao vivo. Na expressão de uma didáctica pastoral significa transparência, brancura, beleza e fragância, como fruto da temperança e do rigor contra as tentações. Desde o século XV, com a célebre escultura de Donatello, no altar-mor da Basílica de Pádua, o atributo adquire vasto uso. Esta flor aparece em meados do século XV e difunde-se no século XVI. Afirma-se, geralmente, que a razão da introdução deste elemento se prende com a necessidade de distinção entre Santo António e São Bernardino de Siena, canonizado em 1450³², o que se afigura estranho, dado que devia ser o último a aparecer a criar diferença de atributos.

²⁹ Acontece no Lar de Santo António dos Capuchos e em Pinheiro (Roteiro Penafiel, 49, 56).

³⁰ Alguns artistas do século XX preferem colocar a açucena nas mãos do Menino. Cerca de 90% dos casos em que acontece esta variante situam-se em época recente.

³¹ Cf. MATOS, Manuel Cadafaz de – *Ideologia e práticas de representação antonianas na cultura ocidental do Renascimento: a imagem de Santo António na iconografia e na história do livro quinhentista*. In CONGRESSO INTERNACIONAL “PENSAMENTO E TESTEMUNHO”, vol. 2, pp. 1233-1276.

³² Cf. MARKL, Dagoberto L. – *Santo António: uma complexidade iconográfica*. In *SANTO (O) do Menino Jesus: Santo António. Arte e História*. Lisboa: IPM; ICEP, 1995, pp. 39, 41.

A presença da açucena, documentada desde a centúria de quinhentos, é mais constante a partir do século XVII, mas apenas no século XX ganha verdadeira expressão na escultura, projectada já pelo seu reaparecimento em finais do século XIX. Exemplo significativo da adopção deste atributo é a pequena tela do Museu de Arte Antiga (inv.2024) atribuída a Vieira Lusitano.

Há o costume de considerar lírio a flor aparecida como atributo de Santo António. Ora, como vimos, não é essa a flor que, regra geral, é representada nas mãos do Santo. A confusão deve-se à palavra italiana *giglio*, que tanto traduz lírio como açucena, da família das liliáceas. Em latim chama-se *lilium candidum*. É significativa a citação do *Cântico dos Cânticos* «Dilectus meus pascitur inter lilia» (*Cant.* 2,16), que as versões portuguesas traduzem por “açucenas”. A palavra portuguesa açucena tem origem árabe *as-susanâ*, de *susan* = lírio. Por existir, em português, açucena corresponde a um sentido determinado e não é correcto usar indistintamente qualquer palavra. O lírio é da família das iridáceas (*iris germanica*), com folhas ensiformes e flores dispostas num cacho apical de cor lilás, azul ou branca. Muitas descrições de iconografia antoniana portuguesa terão de ser revistas neste ponto. A esmagadora maioria dos casos que encontramos tem como atributo a açucena.³³

2.5. Atributos por contaminação

Os atributos da iconografia antoniana sofrem variações, quer por confusão, quer por contaminação. Eis alguns casos conhecidos. No princípio do século XIV aparece como atributo a palma³⁴, sinal antigo para indicar a vitória sobre o mal, a incorruptibilidade, a imortalidade e as boas obras. Trata-se de confusão com a açucena. A chama, símbolo do amor divino, data de representações italianas do século XIV e deve-se a uma confusão iconográfica com Santo Antão Abade. Também o bastão e a protecção dos animais transitam de Antão para António.³⁵ O coração flamejante, que o Santo sustenta em obras italianas dos séculos XIV e XV, é uma variação da chama³⁶, nada tendo a ver com qualquer contaminação agostiniana, como frequentemente se vê afirmado. A chama e o coração, nalguns exemplares, aparecem para significar a adoração apaixonada pelo Salvador e a veneração por Nossa Senhora.³⁷

³³ Veja-se concretamente a descrição *lírio* para a representação *açucena*: SANTO (O) do Menino Jesus: Arte e História, p. 98 e os n. 56, 64-66.

³⁴ Cf. exemplar do século XVIII, proveniente da colecção Ernesto Vilhena, existente no MNAA inv. 2248. O SANTO do Menino, p. 112, n. 63.

³⁵ Cf. AZEVEDO – Roteiro, p. 1888, n. 21 Loureiro, pedra de ança, século XVI.

³⁶ Cf. STANO, Gaetano; CASANOVA, Maria Letizia – Antonio li Padova. In BIBLIOTHECA Sanctorum. Roma: Istituto Giovanni XXIII, 1962, vol. 2, p. 180.

³⁷ A custódia não é atributo antoniano. Pertence ao milagre eucarístico. Muito menos se pode afirmar que é “retirada a Santa Clara” (MARKL – Santo António, p. 39), pois não basta que haja uso de atributos comuns a outras figuras para se ver aí passagens ou contaminações. Trata-se, neste caso e tão-só isso, da necessi-

3. Santo António e as almas

A relação de Santo António com as almas do Purgatório deve-se à confiança na sua intercessão, muito aliada ao poder do fundador São Francisco e, sobretudo, à mística do cordão da sua túnica. As composições dos painéis do Purgatório e das alminhas populares seguem um esquema repetitivo, dividido geralmente em duas zonas. Pessoas várias no suplício, entre chamas, em baixo, e, em cima, personagem que intervém a favor dos condenados,³⁸ muitas vezes sob o olhar superior da Santíssima Trindade.

Na grande pintura da Igreja Matriz de Azurara³⁹ aparece, a presidir à cena, a Santíssima Trindade, separada do resto por nuvens. Preenchem a composição diversos anjos, alguns com terço nas mãos. Santo António puxa um condenado do Purgatório. Em baixo, envolvidos em chamas, estão dez corpos do lado direito e cinco do lado esquerdo. Subjaz a esta pintura uma outra, possivelmente quinhentista e de excelente qualidade, a avaliar pelos rostos entretanto postos a descoberto. Só estudos futuros permitirão tomar as opções certas.⁴⁰

Na Igreja Matriz de Campanhã⁴¹, a tábua policromada de um retábulo é também rematada pela figuração da Santíssima Trindade. Santo António aparece ao centro da composição, de joelhos sobre as nuvens, com o Menino nos braços. O Menino tem a mão direita em gesto de falar e segura uma cruz na esquerda, a revelar o sinal da salvação. Dois anjos



6. Pintura de Santo António e as almas. Igreja Matriz de Azurara – Vila do Conde, séculos XVI-XVII. *Roteiro*, p. 288.

dade de relatar um milagre. Outros símbolos, mais raros, surgem ligados à iconografia antoniana: cálice, estrela, aspersório, devido à execução de acções próprias do milagre que se representa.

³⁸ Entre as figuras de recurso estão: Cristo crucificado, a Senhora do Carmo (com as variantes da Senhora das Dores e da Senhora do Rosário), São Miguel, São Francisco, Santo António. Mais raramente: São João, Santa Maria Madalena, São Pedro, São Bento, São Vítor, Santo André, São Patrício. No capítulo das “alminhas” dos caminhos, com a imagem do Santo português, apenas recolhemos alguns exemplos ilustrativos: Travanca do Monte, Carvalho de Rei (Amarante, 23), Fornos (Castelo de Paiva, 5), entre outros. As representações recolhidas são preferencialmente do interior das igrejas.

³⁹ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, pp. 288-289.

⁴⁰ Na Igreja Matriz de Pombeiro (Felgueiras, 24) uma tábua relevada mostra a parte superior ocupada pelo Espírito Santo, em forma de pomba rodeada de resplendor dourado, e por cabeças de anjos. Na zona intermédia situam-se Nossa Senhora e Santo António, ambos de joelhos e sobre as nuvens. Na zona inferior, corpos entre chamas.

⁴¹ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, p. 33.

fazem o trabalho de retirar os condenados, situados no extremo da composição. Na parte inferior estão corpos entre chamas, cinco na direita e quatro na esquerda, entre eles um rei e um bispo, e um dos condenados está acorrentado.⁴²

Santo António aparece acompanhado de Nossa Senhora ou de São Miguel. A inclusão de Santo António nas representações de alminhas revela o enorme poder intercessor, adquirido pela fama de santidade. Pela sua relação com as Confrarias das Almas, referimos entre os objectos de culto litúrgico, que assinalam presença devota antoniana, as bandeiras e as cruzes destinadas às procissões.⁴³

Também na escultura, a devoção às almas deixou marcas curiosas na diocese do Porto. Podemos registar os casos da Capela de Santo Antoninho da Igreja Matriz do Bonfim⁴⁴ e da Capela de Santo António e Almas de Canidelo⁴⁵. No primeiro caso, três corpos entre

⁴² Na Igreja Matriz de Rio Tinto (Gondomar, 20) também a Santíssima Trindade preside no registo superior, com quatro pares de anjos envoltos em nuvens. Ao centro está Santo António, sentado sobre uma nuvem e ladeado por anjos. Na zona inferior, anjos exercem o serviço de retirar corpos das chamas. Cita-se, em latim, um texto de Job. Ainda do século XVIII é o quadro que remata o altar colateral esquerdo da Igreja Matriz de Telões (Amarante, 55). De reduzidas dimensões, nele se vê o Santo, envolto em nuvens, a retirar corpos das chamas, que se situam na parte inferior. Já do século XIX são outras representações como a da Casa-Museu da Ordem Terceira de São Francisco, de Ovar (16), datada de 1812 (restaurada em 1935). Aqui aparece no registo superior Cristo crucificado a presidir, com Nossa Senhora à direita e Santo António à esquerda. Sobre nuvens e rodeado de anjos, Santo António tem a cruz na direita e o livro fechado na esquerda. Cinco corpos entre chamas ocupam o registo inferior. Tem inscrição. Em Rossas (Arouca, 37) conservam-se umas alminhas, com data de 1827, no lugar de Barroca, com Cristo crucificado ao centro, ladeado por Santo António, à direita, e São Miguel, à esquerda. São seis os corpos entre chamas e tem dístico. No Museu Paroquial (Arouca, 39) guarda-se uma Bandeira das Almas, pintura sobre tela executada por João Vieira, em 1838, tendo como modelo o painel das alminhas da Barroca. Em Travanca (Feira, 65) ainda se conserva uma bandeira das Almas, pintura sobre madeira, com Santo António de um lado e, no verso, São Miguel. Em São Tiago do Bougado (Santo Tirso, 10) um nicho de granito alberga uma pintura sobre madeira onde aparece apenas o Santo António com o Menino vestido e ao colo, os anjos e os corpos entre chamas.

⁴³ Entre os casos de bandeiras, registamos as de Grijó (V. N. de Gaia, 19-22), e as de Rossas (Arouca, 39) e Travanca (Feira, 65), já referidas. A mais antiga, de Grijó, data do século XVIII e tem forma oval. Santo António tem a particularidade de estar vestido como Cónego Regrante, com o Menino ao colo na esquerda. Dois anjos e a pomba, símbolo do Espírito Santo, estão pintados ao cimo. Ao fundo, representam-se corpos entre chamas. Do século XIX parecem datar os outros três exemplares de Grijó: uma pintura sobre madeira, de forma rectangular, rematada em oval, repete o tipo de esquema figurativo. Santo António sobre as nuvens, com as vestes de Menino de Coro, resplendor e cruz, segura o livro fechado, onde se senta o Menino. Oito corpos em chamas envolvem o Santo. Outra bandeira, com pintura sobre tela, mostra composição semelhante: apresenta o Santo vestido de Cónego Regrante, com cruz na direita e o Menino sentado sobre um livro fechado na esquerda. Ao cimo, está de novo a pomba e, ao fundo, oito condenados. Finalmente, outra bandeira, só com medalhão oval, apresenta sete corpos e o Santo, mais uma vez, vestido de crúzio.

⁴⁴ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, pp. 32-33.

⁴⁵ Cf. *ibidem*, pp. 298-299.

7. Santo António com armas nacionais,
Capela de Santo António, Pinheiro –
Penafiel, século XIX. *Roteiro*, p. 226.

8. Santo António e o pão dos pobres.
Vila Maior – Santa Maria da Feira,
século XVIII. *Roteiro*, p. 263.



chamas erguem os braços para o intercessor. Em Canidelo, três corpos encontram-se de mãos postas, outro gesto revelador da mesma prece.

Para além de representações com cabeças de anjo na base de esculturas, em ambiente glorioso⁴⁶, há uma escultura singular pelo seu nacionalismo. Esta obra da Capela de Santo António, na freguesia de Pinheiro – Penafiel⁴⁷ mostra na base as armas nacionais, encimadas por coroas e ladeadas por duas figuras simetricamente colocadas. Uma com panejamento azul e livro aberto e a outra com panejamento vermelho e cartola.

4. Expressão de devoção antoniana: o pão dos pobres

Entre as manifestações de devoção a Santo António podem referir-se: exercícios piedosos, tais como novenas, trezenas e a terça-feira de Santo António, motivada pelo dia dos seus funerais com milagres abundantes; o breve de Santo António, ou costume de trazer uma medalha com a imagem do taumaturgo de um lado e, do outro, uma frase revelada pelo Santo a uma portuguesa endemoninhada do século XIII: “Ecce cruce Domini, fugite partes adversae! Vicit Leo de tribu Iuda, radix David, Alleluia, Alleluia”; o pão dos pobres, instituição assistencial criada pela devoção antoniana. Dava-se pão, como esmola,

⁴⁶ Cf. *ibidem*, pp. 41, 50, 197.

⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 239.

aos pobres, para prestar honra ao Santo. A origem desta devoção remonta a um prodígio narrado pela *Rigaldina* e pelo *Liber miraculorum*. Certa mãe consegue a ressurreição do filhito, naufragado numa banheira. Para isso promete ao Santo dar aos pobres o peso da criança em trigo. A partir do fim do século XIX este movimento ganhou desenvolvimento por obra de Louise Bouffier di Tolone, após uma graça obtida, e foi promovida pelo Padre António Locatelli. O pão dos pobres tornou-se numa obra social gigantesca. A devoção popular antoniana dá, assim, frutos de muito pão que vai para a mesa dos necessitados. Graças ao desprendimento de muitos, provocado por Santo António, os pobres têm pão e comida quente⁴⁸.

O Menino Jesus, às vezes, aparece como cúmplice na partilha da saca do pão. Cristo ensinou que quem dá ao pobre, dá a Ele. Esta mensagem não é oportunista demagogia, mas anúncio concreto de caridade realista. Colocar um Santo, com tanta devoção popular, a dar pão é factor provocante que entra pelos olhos e convida a imitar o gesto de partilha que se contempla. O povo devoto de Santo António responde com generosidade. As representações antonianas, que aludem ao motivo do pão, iniciam-se no século XVIII.⁴⁹

5. Expressão contemporânea

Termino este breve percurso com uma original expressão da arte contemporânea, congregar de diversas variações e por isso capaz de assumir o papel de uma espécie de conclusão. De facto, na produção artística do século XX, lançam-se pontes entre formas mentais e formas vitais, em espontâneas e autênticas expressões, e delimitam-se contrastes evidentes. O relevo escultórico da Igreja Matriz de Santo António de Corim⁵⁰, obra do Mestre João Barata Feyo, é das mais relevantes, a nosso ver, entre as obras de arte contemporânea com tema antoniano. A riqueza simbólica dos vários elementos, esculpidos em traços de sabor claramente medieval, e a capacidade criativa de uma composição com evidente originalidade conjugam-se para dar solenidade simples a esta obra moderna.

Santo António, enquadrado por um arco que evoca o convento onde residia, aparece revestido com hábito franciscano, segura o livro habitual, mas com as letras “EVANGELIUM”, a tornar evidente a fonte da sua pregação e o alimento da sua sabedoria. O ramo de açucena, junto ao livro, simboliza a pureza do seu coração entregue ao anúncio da palavra,

⁴⁸ Dos diversos casos de paróquias com o “Pão de Santo António” queremos destacar a de Campanhã, Porto, onde foi criado em 1944 e que, pouco depois, já distribuía dois mil e seiscentos pães nos dias treze de cada mês (Cf. PINTO, A. Ferreira – *Actividade pastoral*. Porto 1951, p. 159).

⁴⁹ Em trinta e nove casos, do inventário da diocese do Porto, o Santo tem o alforge do pão sobre o ombro. Em figurações mais recentes segura o pão na mão.

⁵⁰ Cf. AZEVEDO – *Roteiro*, pp. 152-153.

patente, também, na pureza transparente da sua doutrina. A outra mão estende-se à pobreza, numa plena coerência de ensino e vida. Assim se regista plasticamente a referência ao tradicional pão dos pobres, como dissemos.

No canto superior direito do relevo, aparecem inseridos, noutro arco, dois nobres jovens, representando, segundo a memória descritiva do autor, a figura dos cristãos-novos, judeus ou árabes. Logo abaixo, um arcanjo segura nas mãos uma fita com a inscrição: “DOCTOR ECCLESIAE”; assim se alude ao título dado pelo Papa Gregório IX em 1232, aquando da canonização de Santo António, e que a Igreja Católica atribui aos Santos com particular realce na

produção teológica. O título seria confirmado em 1946, por Pio XII. No canto inferior direito, encontra-se uma figura de barbas com um livro aberto sobre uma pedra rectangular, na qual está esculpido um mocho. É aqui representado o Mestre (“velho professor”, segundo Barata Feyo) que estuda os sermões, para encontrar, neste espelho brilhante de oratória, o saber aí aberto e assinalado pelo símbolo da sabedoria (mocho).

Dentro de um nicho de decoração manuelina, no canto superior esquerdo, representa-se a Virgem com o Menino Jesus ao colo, aqui a testemunhar o milagre do aparecimento do Menino a Santo António. A encimar a arquivolta vê-se um escudete com uma cruz de braços iguais que representa, segundo a lenda, a cruz que o Santo gravou numa pedra da escadaria do coro da Sé de Lisboa. Por baixo, situam-se dois monges que, segundo o escultor, “representam as ordens monásticas da época e o acto público da sua nomeação como professor por São Francisco, que lhe confia o ensino de Teologia aos seus frades”. No canto inferior esquerdo representa o relevo um “casal de peregrinos” que rejubilam com a dádiva do pão de Santo António colocado num cesto, “sinal de santidade e de alimento” da vida.

Cruzam-se nesta escultura elementos de origem popular, como a *Aparição do Menino* e o *Pão dos pobres*, e dados de carácter erudito e inovador em representações antonianas: a sabedoria do Santo, a sua nomeação para professor e a proclamação como Doutor da Igreja. A introdução dos cristãos-novos em cenas do ciclo antoniano é original e constitui alusão ao campo de uma pregação que causou efeito.



9. Placa cerâmica da Igreja Matriz de Corim – Maia, Barata Feyo, 1993. *Roteiro*, p. 152.